

Eugen Trapp

DER VERLUST DER ILLUSION MATTHÄUS GÜNTHERS DECKENFRESKEN IN DER PFARRKIRCHE VON BADIA/ABTEI

Von 1776 bis 1778 wurde die alte, erstmals 1347 erwähnte Abteier Kirche St. Jakobus d.Ä. und St. Leonhard durch einen stattlichen Neubau ersetzt. Im Hinblick auf die große Seelenstärke der zum Pfarrbezirk Enneberg gehörenden Kuratie Abtei - heute Sitz des Dekanats Enneberg - schien dies gerechtfertigt. Angesichts der überaus wertvollen künstlerischen Ausstattung wird zudem die Theorie bekräftigt, man habe durch den kostspieligen Neubau das vorhandene kirchliche Kapital dem drohenden Zugriff des von einem zunehmend säkularisierten Weltverständnis geprägten Staates entziehen wollen.¹⁾ Lediglich den Turm übernahm man von der gotischen Kirche.

Geweiht wurde der Neubau am 11. Juli 1782, wenige Monate bevor Kaiser Josef II., bedingt durch den Tod seiner Mutter Maria Theresia, die Alleinherrschaft in Österreich antrat. Der Brixner Bischof Josef I. von Spaur, der die Weihe im Rahmen einer Visitation im Dekanat Enneberg vollzog, war - so Josef Gelmi - "ein Josefiniten ersten Ranges, der in dieser Hinsicht von keinem Oberhirten der Monarchie übertroffen wurde".²⁾

Bei dem von Franz Singer errichteten Bau handelt es sich um eine zweijochige Anlage mit einem um vier Stufen erhöhten Chor. Dieser ist zwischen gerundeten Ecken gerade geschlossen. Die Überleitung vom Schiff zum Chor bildet, einem Triumphbogen ähnlich, ein schmales, konkav ausschwingendes Vorjoch, in das die Seitenaltäre schräg eingestellt sind (Abb. 1). Hierbei handelt es sich um ein für Singer typisches Grundrißschema. Es begegnet u.a. auch in seinem Hauptwerk, der 1772 - 75 erbauten Pfarrkirche seines Heimatdorfes Götzens, und verbindet die spätbarocke Tendenz zum Einheitsbau mit der tirolischen Tradition des Longitudinalbaus.³⁾ Über dem umlaufenden Gesims öffnen

1) Diese These bei Dapunt, 11. Zum Vorgängerbau und zur Seelsorgsgeschichte Tinkhauser, 437, und Vittur, 232-237. Zum Josefinismus in Ladinien s. B. Richebuono: *Picia Storia di Ladins dles Dolomites*, San Martin de Tor 1991, 94f.

2) J. Gelmi: *Die Brixner Bischöfe in der Geschichte Tirols*, Bozen 1984, 206 (Zitat) - 215. Weitere Kirchen- und Altarweihen fanden im Juli 1782 statt in St. Kassian (13.), St. Vigil in Enneberg (15.) und Enneberg Pfarre (18.); so nach K. Wolfsgruber: "Kirchen-, Kapellen- und Altarweihen zur Ba-

rockzeit in der Diözese Brixen (1648 - 1811)", in: *Schematismus des Säkular- und Regular-Klerus der Diözese Brixen für das Jahr 1952*, 3-41 (hier 34).

3) Würdigung Franz Singers bei E. Egg: *Kunst in Tirol. Baukunst und Plastik*. Innsbruck 1970, 204-208. Der dort (206) abgebildete "Grundriß der Pfarrkirche von Abtei" ist jedoch in Wahrheit jener der Kirche von St. Vigil in Enneberg. Falsch auch die Angabe bei Vittur, 235, wonach Penz die Kirche erbaut hätte.

sich in den beiden Hauptjochen und im Chor durch die seitlichen Thermenfenster gut beleuchtete Gewölbekompartimente. Abgeschlossen werden sie im Chor von einer Flachkuppel über kreisförmigem Grundriß, im Schiff von zwei flachen Ovalekuppeln. In der Gelenkzone leiten jeweils Pendentifs vom vertikalen Sockel über dem Gesims zum Gewölbe über. Restaurierungen erfolgten um 1875 durch die Abteier Brüder Rudiferia und 1957 durch den Grödner Viktor Pitscheider.⁴⁾

Während die feinen Rocaille-Stukkaturen der Baumeister Franz Singer schuf, wurde zur Freskierung Matthäus Günther herangezogen (Abb. 2). Von ihm stammen auch die drei Altarbilder. Das Honorar für die Ausmalung der Kirche beziffert Vittur mit 16 000 Kronen.⁵⁾

Am 7. September 1705 als Bauernsohn in Tritschengreith am Hohenpeißenberg bei Schongau geboren, hatte Günther 1731 die Meistergerechtigkeit in Augsburg erworben. Seit 1762 war er katholischer Direktor der dortigen reichsstädtischen Akademie.

Gelernt hatte er zunächst in Wessobrunn, dann bei einem unbekanntem Meister in Murnau. Die Gesellenzeit verbrachte er um die Mitte der 1720er Jahre bei Cosmas Damian Asam.⁶⁾ Günthers Werke finden sich hauptsächlich in seiner engeren Heimat zwischen Lech und Isar, aber auch im bayerischen Unterland, in Franken, in Württemberg und schließlich in Tirol. Dort arbeitete er erstmals wohl schon 1722/23 mit C. D. Asam an der Freskierung von St. Jakob in Innsbruck⁷⁾, letztmals 1782 in St. Vigil in Enneberg.⁸⁾ Die Abteier Fresken signierte er 1778.⁹⁾ Zehn Jahre später, am 30. September 1788, starb Matthäus Günther in Haid bei Wessobrunn.

Thematisch ist die Ausmalung der Abteier Kirche erwartungsgemäß primär auf die Glorifizierung der beiden Titelheiligen Jakobus und Leonhard ausgerichtet. Sie erscheinen in den illusionistischen Himmelsöffnungen der Langhauskuppeln und stellen dort die sichtbare Verbindung zu Gott dar. Über dem Chorraum, an ikonologisch höchst bedeutender Stelle also, ist jedoch keiner der Kirchenpatrone

4) Weingartner, 259, Dapunt, 14.

5) Vittur, 235. Eine Einsichtnahme in das Abteier Pfarrarchiv wurde mir leider nicht gewährt. Zu den Altarbildern s. *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 305-308 (mit Abb.).

6) Nach Gundersheimer, 5f., dauerte die Gesellenzeit bei C. D. Asam von 1723 bis 1727/28; vgl. dazu Krämer, 19: "Anfang und Dauer [der Gesellenzeit] aber durchaus ungewiß." Zu Günther grundlegend der *Ausst. kat. Matthäus Günther*.

7) B. Bushart: "Asams Umkreis", in: *Ausst. kat. Cosmas Damian Asam*, 85-92 (hier 90).

8) Dazu Pitscheider, 13-23.

9) Die Signatur Mathae Gündter pinxit 1778 [sic] befindet sich an der Südseite des mittleren Freskos unter den auf einer Erderhebung betenden Figuren. Obwohl das Datum trotz der querliegenden Ziffer 8 gut zu lesen ist, und obwohl der Baukontrakt mit Singer erst am 9. Juli 1776 (Dapunt, 11) geschlossen wurde, wird im *Ausst. - kat. Matthäus Günther* mehrfach (S. 265f., 360, 384, Abb. 9) das Jahr 1776 für die Vollendung der Fresken genannt. Vermutlich wurde die Fehldatierung von Gundersheimer, 64, übernommen.



Abb. 1: Blick vom Eingang in die Gewölbezone der Abteier Pfarrkirche.



Abb. 2:
Matthäus Günther:
Selbstbildnis.
Um 1764. Ausschnitt
(München, Bayerisches
Nationalmuseum).

dargestellt, sondern Christus als Kinderfreund. Begleitet werden die drei Hauptfresken jeweils von vier monochromen Szenen in den Zwickelkartuschen. Dazu kommen die vier Grisailen am Chorbogen, die dem christologischen Programm des Chors an gehören.

Die Größe der freskierten Flächen wird fast ausschließlich von der architektonischen Gewölbegliederung und nur in zweiter Linie von den Stuckrahmen bestimmt. Diese scheiden die einzelnen Bildflächen voneinander und erlauben eine hierarchische Abstufung, die sich in der Farbigkeit (Poly- bzw. Monochromie) widerspiegelt.¹⁰⁾

10) Zum Bild-Stuck-Verhältnis und zur Zusammenarbeit Günthers mit Franz Singer s. N. Jocher: "Matthäus Günther

und seine Stukkatoren", in: *Ausst. kat. Matthäus Günther*, 159-180, bes. 165 u. 178.



Abb. 3: Matthäus Günther: Das Jakobusfresko im westlichen Joch.

Im westlichen Joch sehen wir im Kuppelfresko das wundersame Eingreifen des hl. Jakobus in den Kampf gegen die Glaubensfeinde (Abb. 3) und in den monochromen Zwickelkartuschen Szenen aus dem Leben des Heiligen sowie - höchst ungewöhnlich an dieser Stelle - Jakobus in der Glorie (Abb. 4). Im zweiten Joch sind in die Kuppel außer der Glorie des hl. Leonhard auch, am Rand umlaufend, Szenen aus seiner Vita aufgenommen (Abb. 5). In den Grisailen darunter sind die vier Kardinaltugenden dargestellt. Das Dekorationssystem des Chors entspricht im wesentlichen wiederum dem des westlichen Jochs: Eine Szene aus dem Leben Jesu im Hauptfresko wird in den untergeordneten Fresken der Zwickelkartuschen und des Chorbogens durch eine christologische Bilderfolge ergänzt (Abb. 6,7).

Somit begegnen in der Abteier Kirche trotz der schematischen Übereinstimmung in der Aufteilung der Gewölbefelder zwei grundverschiedene ikonologische Dispositionen. Der formalen Geradlinigkeit des Freskenzyklus entspricht keine inhaltliche Sequenz. Eine ikonologische Abhängigkeit der Joche besteht nicht, jedes ist in sich geschlossen.

In der westlichen Flachkuppel (Abb. 3) wird durch eine umlaufende, nach oben offene Scheinarchitektur ein Ausblick in den Himmel gegeben, wo vor dem hellsten Licht der von Gott gesandte und von Engeln begleitete Jakobus erscheint. Darunter ist das Heerlager des christlichen Königs, dem der Apostel im Traum den siegreichen Ausgang der Schlacht gegen die Glaubensfeinde



*Abb. 4:
Matthäus Günther: Der
hl. Jakobus
in der Glorie. Zwickelkartusche
im westlichen Joch.*



Abb. 5: Matthäus Günther: Leben und Glorie des hl. Leonhard. Fresko im östlichen Langhausjoch.

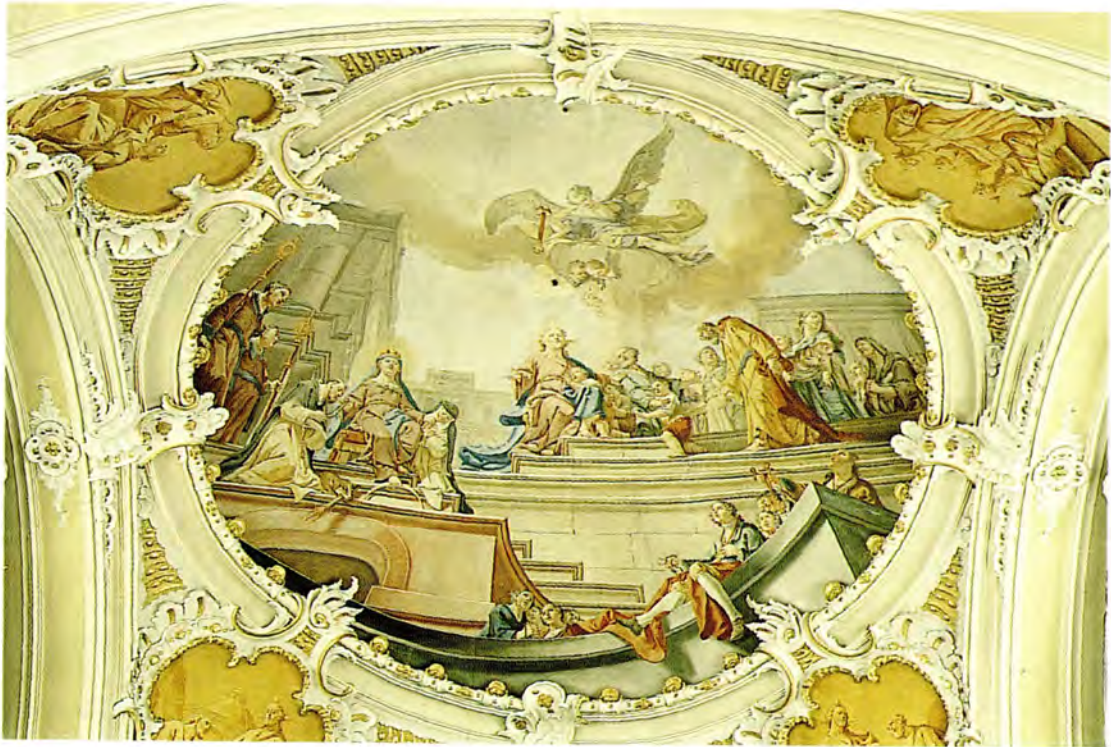


Abb. 6: Matthäus Günther: *Christus als Kinderfreund, rechts davor Maria bei der Rosenkranzspende*. Fresko in der Flachkuppel des Chors.

vorhersagt, aufgebaut. Weitere Zelte sind in den seitlichen Öffnungen der Scheinarchitektur zu sehen. Auf deren Sockel sitzen rastende christliche Soldaten, während die überwundenen Mauren in den Abgrund stürzen. Vorn am unteren Bildrand sind Trophäen angehäuft.

In der Darstellung des Heiligen folgte Günther der traditionellen Matamoros-Ikonographie, nach der Jakobus hoch zu Roß als Feldherr mit wehender Fahne den Sieg über die Mauren ermöglicht. Daß er mit einem Schimmel vor dem höchsten Licht auf einer weißen Wolke erscheint, entspricht dem allegorischen Schema vom Triumph des Lichts über die Mächte der Finsternis. Paulus ruft im Epheserbrief (6, 11-20) zum Kampf auf gegen die *“Herren der Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen”*. Über den in den Abgrund stürzenden Mauren ist düsteres Gewölk aufgezo-

gen. Die bekannte Legende würde es rechtfertigen, den Bildinhalt weiter zu präzisieren: Der hl. Jakobus steht König Ramiro in der Schlacht von Clavijo (844) gegen die Mauren bei. Dieser Konkretisierung widerspricht allerdings eine traditionelle Deutung, die auf das (verlorene?) Freskenprogramm zurückgehen dürfte. Ihr zufolge ist in dem christlichen Streiter König Ferdinand von Aragon zu erkennen.¹¹⁾ Damit ist Ferdinand II. von Aragon gemeint, der 1492 mit der Rückeroberung Granadas die Reconquista abschloß. Papst Alexander VI. verlieh ihm und seiner Gemahlin Isabella von Kastilien in Würdigung ihrer militärischen

Vorhaben gegen die Türken im Mittelmeerraum den Titel 'Katholische Könige'.¹²⁾ Historisch ist die Identifizierung des Königs im Fresko mit Ferdinand von Aragon somit durchaus gerechtfertigt, zumal Jakobus spätestens seit der Gegenreformation ohnehin breiten Eingang in die religiöse und politische Ikonographie des katholischen Europa gefunden hatte und sein Erscheinen keineswegs streng an die Schlacht von Clavijo gebunden war. In Anbetracht der rot-weiß-roten Fahne, die der Apostel in der Rechten hält, scheint es sogar legitim, eine Allusion auf die österreichische Geschichte und Politik zu erkennen. So lassen die alten österreichischen Landesfarben auch an den Enkel Ferdinands von Aragon denken, an Kaiser Ferdinand I., der seine große Aufgabe in der Osmanenabwehr erkannte.¹³⁾

Seit der Gegenreformation waren Katholizismus und habsburgische Politik untrennbar miteinander verbunden. Staatsfeinde waren somit nicht nur die auf territoriale Expansion bedachten Türken, sondern alle Gegner der römischen Kirche.¹⁴⁾ Diesen Aspekt dürfte Günther, der katholische Akademiedirektor aus der zur Hälfte protestantischen Reichsstadt Augsburg, im Auge gehabt haben, als er die überwundenen Krieger in keiner Weise als Mauren kenntlich machte. Dies hätte etwa durch orientalische Gewandung oder das gängige Motiv des Turbans geschehen können.¹⁵⁾ Günthers Mauren sind die "Ungläubigen" schlechthin.

Die gemalte Architektur, die als Rahmen dieses komplexen Geschehens dient, ist eine im Oval umlaufende, aus Pilastern, Wandsäulen, Nischen und vielfach verkröpften Gesimsen gebildete Säulenhalle ohne Decke - gleichsam der illusionierte Tambour einer nicht vorhandenen Scheinkuppel. An deren Stelle nämlich ist der Ausblick in den Himmel gegeben. Rundkompositionen dieser Art bilden in der Deckenmalerei Günthers eine Konstante¹⁶⁾; meist behielt er sogar die rechteckigen Wandöffnungen in der Querachse bei. Dem System dieser Bilder liegt letztlich der von Andrea Pozzo in S. Ignazio zu Rom angewandte Deckenillusionismus zugrunde, und zwar nicht - wie zu erwarten wäre - die Scheinkuppel (Abb. 8), sondern das Langhausfresko (Abb. 9). Zwar wird Pozzos gemalte Kuppel von einem Tambour getragen, der in seinem Formenkanon als

11) So etwa Vittur, 235; Weingartner, 529; *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 360; Dapunt, 21.

12) Zu Ferdinand s. *Ausst.kat. Hispania Austria. Kunst um 1492* (Innsbruck, Schloß Ambras, 3.7.-20.9.1992), Mailand 1992, bes. 413f. (mit Lit.).

13) Ebd.; zu Jakobus in der Herrscherikonographie vgl. u.a. die im LCI, Bd. 7, Sp. 35f. genannten Beispiele.

14) Bereits 1530 spricht Karl V. in einem Brief an Ferdinand I. gleichermaßen von der Dringlichkeit, "die Frage des Widerstands gegen die Türken zu behandeln", wie auch davon, wegen der "großen Häresien, die es in Deutsch-

land gibt und die jeden Tag ärger werden", sich selbst dorthin zu begeben (Brief vom 11.1.1530 aus Bologna; zit. nach: *Quellen zur Geschichte Karls V.*, hrsg. von A. Kohler, Darmstadt 1990, 147, 154).

15) Vgl. etwa Asams Jakobus-Fresken in Ensdorf (1714-16) und in St. Jakob in Innsbruck (1722/23); Abb. in *Ausst. - kat. Cosmas Damian Asam*, 224 und Tafeln 2 u. 3.

16) Vgl. Welden bei Augsburg, Pfarrkirche (1732); Sterzing, Deutschhauskirche (1733); St. Vigil in Enneberg, Pfarrkirche (1782); u. a.

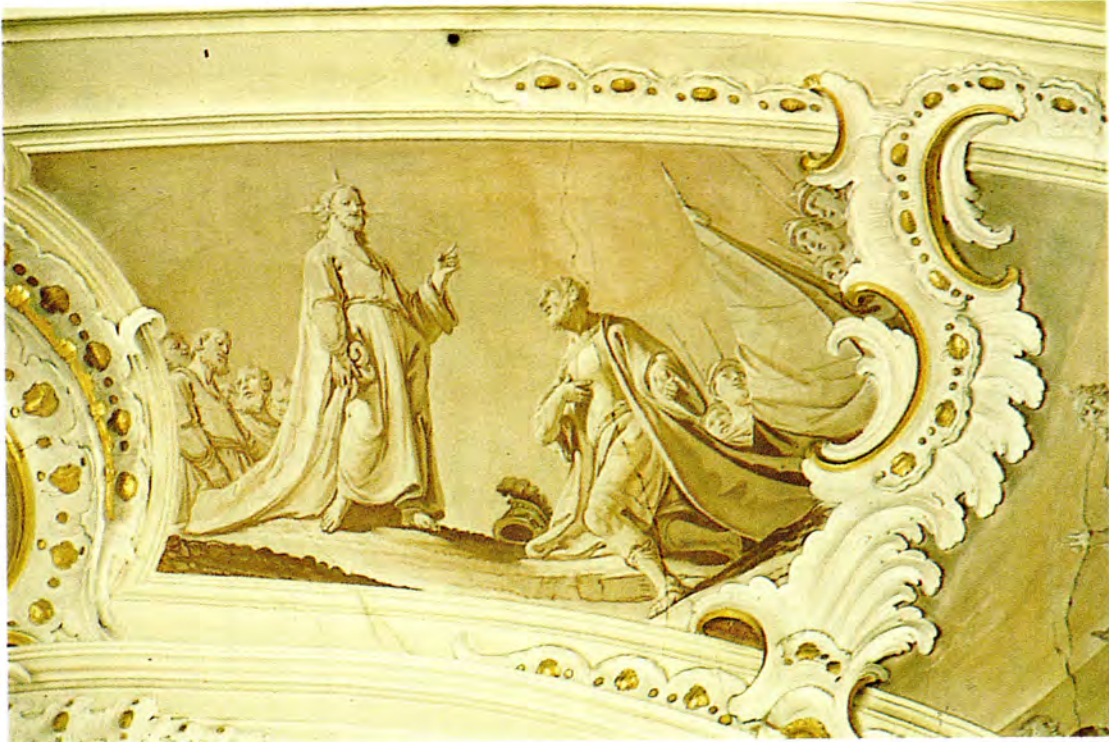


Abb. 7: Matthäus Günther: Berufung des Jakobus. Grisaille am Chorbogen.

Abb. 8: Andrea Pozzo: Scheinkuppel über der Vierung von S. Ignazio, Rom. 1684/85.



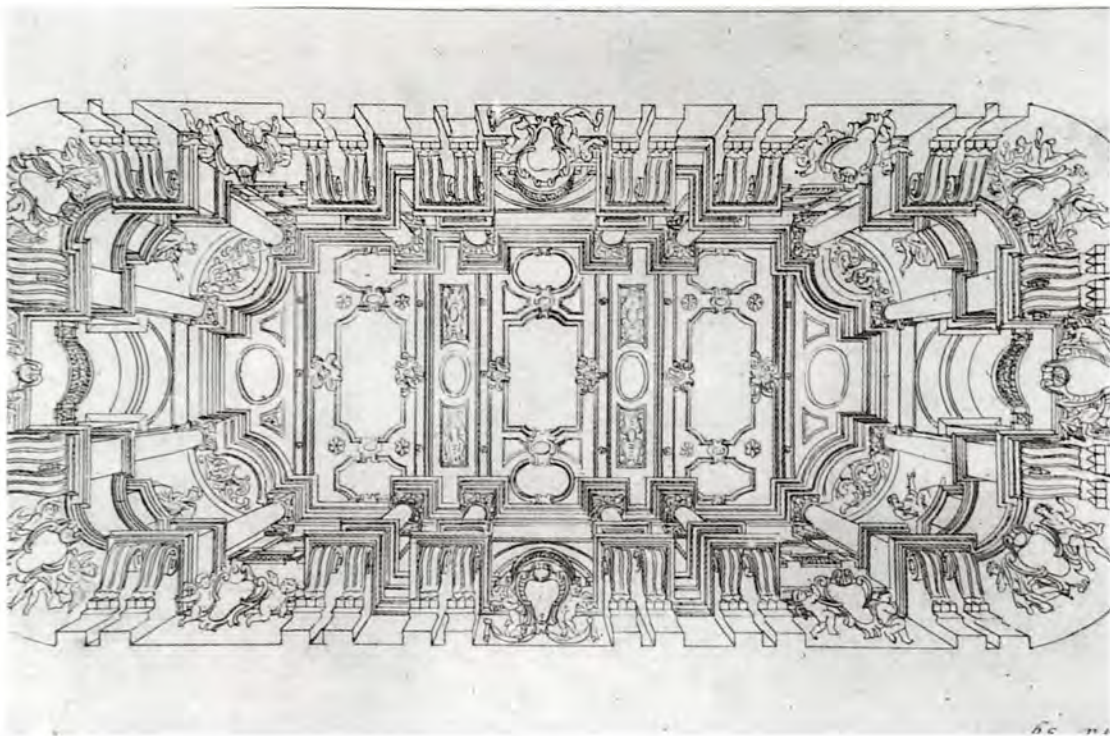


Abb. 9: Andrea Pozzo: Illusionistische Deckenkonstruktion, ähnlich der des Langhausfreskos von S. Ignazio (aus Pozzos *Perspectiva Pictorum et Architectorum*).

Vorläufer der Güntherschen Architekturkomposition gesehen werden kann, doch handelt es sich in S. Ignazio um eine konsequent durchgeführte, d. h. geschlossene Kuppel. Ihre Aufgabe ist es, die gebaute Architektur mit malerischen Mitteln zu vervollständigen. Im Unterschied dazu will das Langhausfresko durch seine illusionierte Architektur zwischen Kirchenschiff und Himmel vermitteln. Nicht ein nach oben projizierter Abschluß der gebauten Architektur ist angestrebt, sondern lediglich deren Erweiterung nach oben. Soweit deckt sich das Prinzip des Güntherschen Illusionismus mit dem Langhausfresko von S. Ignazio. Daß Günther damit bestens vertraut war, liegt auf der Hand. Zum einen basiert die Deckenmalerei von Günthers Lehrmeister Asam auf der Kunst Pozzos und dessen nördlich der Alpen arbeitender italienischer Zeitgenossen.¹⁷⁾ Zum andern war die lateinisch-deutsche Ausgabe von Pozzos Traktat *Perspectiva Pictorum et Architectorum* 1708-11 in Augsburg erschienen.¹⁸⁾

17) Zur Abhängigkeit C. D. Asams von Pozzo, Francesco Rosa u.a.s. B. Rupprecht: "Der Deckenmaler C. D. Asam", in: *Ausst.kat. Cosmas Damian Asam*, 11-27.

18) *Perspectiva pictorum atque architectorum - Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, Erster Theil (...) Augsburg 1708, Theil II, Augsburg 1711.

Obwohl das Abteier Jakobusfresko eindeutig in der Pozzo-Nachfolge steht, finden wir bei Günther grundsätzliche Veränderungen. Ins Auge fällt zunächst ein scheinbar nur formaler Bruch: Die Figurenkompositionen und die sie umgebende Scheinarchitektur folgen verschiedenen perspektivischen Gesetzen, der Grad der Untersicht ist nicht derselbe.¹⁹⁾ Diese formale Unstimmigkeit hat ihren Grund in der veränderten Zielsetzung des Deckenillusionismus. Pozzos gemalte Architektur ist eine konsequente Fortsetzung der gebauten Architektur, eine illusionistische Raumerweiterung "in den Himmel" hinein.²⁰⁾ Günther dagegen schafft mit seiner gemalten Architektur eine von den realen Bauformen darunter unabhängige räumliche Sphäre, die sich zwischen Kirchenschiff und Himmel schiebt. Dem Gläubigen wird die Illusion genommen, unmittelbar mit ins Geschehen an der Decke miteinbezogen zu sein. Er wird im Bild mit einem historischen Akt konfrontiert, der in diesem Fall zwar thematisch bewußt unverbindlich, eindeutig aber geschichtlich ist. Der Himmel, an dem Jakobus erscheint, ist primär historischer Schauplatz und somit einer anderen Realitätsstufe zugehörig als der idealisch-göttliche Himmel der älteren barocken Deckenmalerei. In ihm eine Heiligenglorie darzustellen, verbietet die logische Konsequenz. Vermutlich ist genau dies der Grund, warum das allerhöchste Thema der Glorie von Günther in eine der vier Zwickelkartuschen verbannt wurde (Abb. 4).

Die Glorie bildet hier den Abschluß von Szenen aus der Vita des Heiligen - die Madonna erscheint Jakobus in Zaragoza (Virgen del Pilar), Gefangennahme und Enthauptung - und ist mit diesen durch die gemeinsame Monochromie ikonologisch gleichgeschaltet. Nach dem Martyrium von Engeln in den Himmel getragen, erscheint Jakobus im Zentrum des göttlichen Lichts. Ein konkreter bildlicher Hinweis auf die Trinität jedoch fehlt. Somit verzichtete Günther im gesamten westlichen Joch darauf, den Gläubigen an der Schau einer der göttlichen Personen teilhaben zu lassen.

Ganz anders ist dies im zweiten, der Verherrlichung des hl. Leonhard gewidmeten Joch. Hier zeigt das Mittelfresko (Abb. 5) im Zentrum den Heiligen in der Glorie und am Kuppelfuß umlaufend Szenen aus seinem Leben. In den Grisailen der Zwickelkartuschen sind die vier Kardinaltugenden *iustitia*, *fortitudo*, *prudentia* und *temperantia* dargestellt. Damit griff Günther auf das traditionsreichste Schema in der ikonologischen Disposition von Heiligenglorien zurück. Bereits Giotto's *Gloriosus Franciscus* in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, der frühe Vorläufer dieses Themas, ist von Tugenden umgeben.²¹⁾ Auch bei der ersten 'wirklichen' Heiligenglorie an der Decke, Tintoretto's *Gloria di San Rocco* (1564) in der Scuola Grande di San Rocco zu Venedig, ist das Mittelbild von Tugendallegorien (und Personifikationen anderer Scuole) umgeben.²²⁾ Im Werk Günthers findet sich diese Anordnung von Tugenden um eine Heiligenglorie mehrmals, so etwa 1782 in der Pfarrkirche von St. Vigil in Enneberg.

19) Vgl. vor allem das Lager des Königs: Es scheint nach vorn wegzuklappen, zu diesem Phänomen bei Günther s. Stalla, 132-134.

20) Ebd., 130.

21) J. Poeschke: *Die Kirche San France-*

sco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1986, 46 ff.

22) Dazu F. Valcanover: *Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco*, Venezia 1983, 13-20 u. 128 (Lit.).

Im Zentrum des Mittelbildes kniet der heilige Abt Leonhard auf einer Wolke unterhalb der Trinität. Drei Engel halten die Attribute Abtstab, Mitra und Fesseln. Durch diese wird Leonhard seit dem Mittelalter als Patron der Gefangenen gekennzeichnet.²³⁾ Auf der Wolkenbank über dem Heiligen bilden, von Engeln flankiert, Gottvater, Christus und die Taube des Heiligen Geistes den Ursprung des höchsten Lichts. Christus ist im Begriff, Leonhard, der in Wirklichkeit eines natürlichen Todes starb, die Märtyrerkrone aufzusetzen. Dieses Triumphmotiv, das auf den Sieg des Lebens über den Tod verweist und vor allem seit der Gegenreformation häufiger Bestandteil der Heiligenikonographie ist, wurzelt in dem Johanneswort *„Fürchte dich vor keinem, daß du leiden wirst. (...) Sei getreu bis an den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben“* (Apoc. 2, 10).

Die panoramaartige Szenenfolge, die das Mittelbild umzieht und Episoden aus der Vita des hl. Leonhard zeigt, lehnt sich eng an das 1769 von Günther gemalte Langhausfresko gleichen Themas in St. Leonhard im Forst bei Wessobrunn an.²⁴⁾ Links unten an der Ostseite beginnend, zeigt die erste Episode den jungen, um das Jahr 500 geborenen fränkischen Edelmann Leonhard beim Verlassen des merowingischen Königshofs, an dem er aufgewachsen war. Er verzichtete auf das väterliche Erbe, um sein Leben den Bedürftigen zu widmen. Über seinem Haupt leuchtet ein Stern. In ihm ist sowohl bereits der Stern der Verklärung zu erkennen als auch möglicherweise ein Symbol für den Adel der Person schlechthin.²⁵⁾ Im Unterbau des Palastes sind noch die Gefangenen angekettet, deren Freilassung Leonhard bei König Chlodwig bewirkte. Die Hintergrundlandschaft, auf die ein Begleiter Leonhards verweist und die zur nächsten Szene überleitet, gibt die Abteier Umgebung mit der neuerbauten Kirche und dem Wallfahrtskirchlein Hl. Kreuz unterhalb des Sas dla Crusc wieder. Rechts daneben sieht man Leonhard, nun im Mönchsgewand, in der Waldeinsamkeit bei Limoges, wohin er sich der Legende nach zurückgezogen haben soll.²⁶⁾ Die Tiere vor seiner Hütte weisen ihn als Viehpatron aus, als der er in den Alpenländern seit dem

23) LCI, Bd. 7, Sp. 394-398. Speziell zur frühen Ikonographie s. C. Lamy-Lasalle: *„Enseignes de pèlerinage de saint Léonard“*, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* 1990, 157-166.

24) Dazu Zahlten, 66 f. (mit Abb.). Der Entwurf, der das Abteier Fresko bis ins Detail vorbereitet, befindet sich im Diözesanmuseum Brixen (Inv.Nr. 923; Feder in Braun über Blei; grau-braun-ocker laviert, weiß gehöht; 42, 2 x 57, 7 cm); dazu B. Hamacher: *Arbeits-situation und Werkprozeß in der Freskomalerei von Matthäus Günther* (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 29), München 1987, 162. Kat.Nr.

60 a, und N. Jocher im *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 265 f. (mit Abb.).

25) Vgl. die Allegorie der 'Noblesse' bei H.-F. Gravelot / C.-N. Cochin: *Iconologie par figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes etc.*, 4 Bde., Paris o. J. (1789-91, Repr. Genève 1972).

26) Urfassung der Legende in der Chronik des Adhémar de Chabannes (1028), in J.-P. Migne: *Patrologia Latina CXXI*, Sp. 69. Unter den zahlreichen späteren Viten s. bes. Abbé F. Arbellot: *Vie de saint Léonard solitaire en Limousin*, Paris 1863. Leicht zugängliche Kurzfassung in *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten* von H.L. Keller, 4. Aufl., Stuttgart 1979, 332f.

16. Jahrhundert verehrt wird.²⁷⁾ An der südlichen Schmalseite des Freskos ist das missionarische Wirken Leonhards gewürdigt. Der Kreis derer, die ihm bei der Predigt zuhören, wird rechts von einer mit im Gebet gefalteten Händen auf dem Boden liegenden männlichen Figur begrenzt.²⁸⁾ Die Frau daneben ist in ähnlicher Haltung wiedergegeben. Möglicherweise handelt es sich dabei um das Königspaar, das - so ein wichtiger Bestandteil der Vita - dem Heiligen dankt, nachdem er der Königin bei der Geburt ihres Sohnes Beistand geleistet hatte. In Anerkennung dieser guten Tat schenkte der König Leonhard einen großen Wald, in dem der Mönch ein Oratorium zu Ehren Mariens errichtete. Leonhard soll diesen Ort Noblat genannt haben.²⁹⁾ Die Gründungsgeschichte der Kirche, die nach dem Tod des Heiligen zu einem bedeutenden Wallfahrtsort wurde, erzählt Günther auf der Westseite des Freskos. Zunächst werden ein heidnischer Tempel abgebrochen und eine Götzenstatue zerschlagen. Nach rechts zieht eine Prozession zu dem auf einem Hügel gelegenen christlichen Heiligtum, das mit seiner imposanten Front an barocke Klosteranlagen, etwa an Einsiedeln, erinnert. Im Vordergrund ist Leonhard zu sehen, wie er auf wundersame Weise eine Quelle entspringen läßt.

Bei der Konzeption dieses Freskos, in dem um die zentrale Heiligenglorie herum die Vita des Heiligen mittels einer am Bildrand umlaufenden Szenenfolge erzählt wird, griff Günther auf eine Erfindung Asams zurück. Dieser hatte die ältere Gewohnheit, die Einzelszenen eines Zyklus zu separaten kleineren Bildern außerhalb des Hauptbildes zu gruppieren, zugunsten eines Bildes überwunden (Abb. 10).³⁰⁾ Dieses Aufnehmen von Szenen ins Hauptbild konnte durch deren friesartige Aneinanderreihung formal zwar bewältigt werden, setzte zugleich aber einen grundlegenden Wandel im Verständnis des Deckenillusionismus voraus.

Die am Kuppelfuß umlaufenden Szenen sind irdischer Natur und gehören nicht der himmlischen Idealsphäre darüber an. Die Kuppel ist nicht mehr nur Bild des Himmels. Daß irdisches Geschehen an der Decke erscheint, hat zwar seinerseits eine Tradition, die auf mittelitalienische Vorbilder zurückreicht, so vor allem auf das von Pietro da Cortona 1640 vollendete Deckenfresko im Palazzo Barberini in Rom, doch sind bei den Beispielen dieses Entwicklungsstrangs die irdischen Szenen in ein mehr oder minder festes, gemaltes architektonisches

27) Vgl. u.a. *LCI*, Bd. 7, Sp. 394. *Reclams Lexikon der Heiligen* (s. Anm. 26), 332.

28) Dapunt, 18, erkennt darin ein Selbstportrait Günthers. Dem widerspricht m. E. das jugendliche Aussehen.

29) Der Name des spätern Wallfahrtsortes Saint-Léonard-de-Noblat bei Limoges erinnert daran. Interessant ist, daß im deutschen Sprachraum dem franz. Noblat ein Noblac gegenübersteht (hl. Leonhard von Noblac [!]), das sich etymologisch auf das lat. NOBILIACUM zurückverfolgen läßt, und sich gut in die Toponomastik des Limousin einfügt.

30) Zum Ettlinger Kuppelfresko s. *Ausst.-kat. Cosmas Damian Asam*, 251-253. Dieselbe Kompositionsweise wandte Joh. Ev. Holzer, dessen Skizzennachlaß Günther 1740 erworben hatte, bei seinem Kuppelfresko in der Wallfahrtskirche St. Anton oberhalb Partenkirchen an. Dazu K. Möseneder: "Der deutsche Raffael. Joh. Ev. Holzers Deckenfresko in Partenkirchen", in: *Kunst in Hauptwerken*, hrsg. von J. Traeger (Schriftenreihe der Universität Regensburg Bd. 15), Regensburg 1988, 225-266, bes. 229.

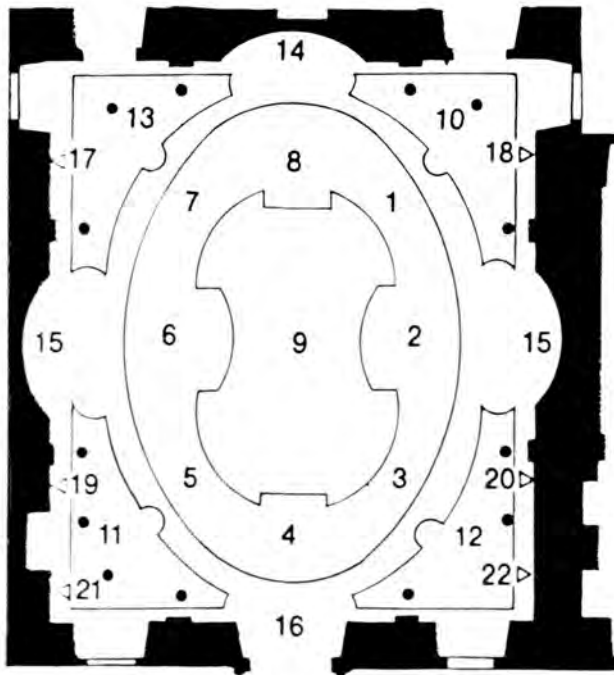


Abb. 10:
 Schema von Cosmas Damian
 Asams Kuppelausmalung der
 ehemaligen Schloßkapelle von
 Ettlingen. 1732/33 (1-7 Szenen aus
 dem Leben des hl. Johannes Nepomuk,
 9 Glorie des hl. Johannes Nepomuk).
 (Aus: *Corpus der barocken
 Deckenmalerei in Deutschland*).

Rahmensystem eingepaßt. Auf diese Weise werden sie nicht nur voneinander separiert, sondern auch in Bezug zur realen Architektur des Gebäudes darunter gebracht. In Günthers Leonhardsfresko fehlt dieses Nachwirken illusionistischer Raumerweiterung nun völlig. Ein tektonischer Zusammenhang mit dem Gebäude wird nicht mehr suggeriert; durch den umlaufenden Landschaftsstreifen wird er sogar ausgeschlossen. Das Fresko an der Decke will als autonomes Bild verstanden sein, Malerei und Architektur treten wieder auseinander. Auch die Stukkaturen dienen, wie eingangs erwähnt, zur Rahmung bzw. Abgrenzung und nicht mehr zur Verunklärung der Übergänge.

Die Voraussetzung für diese Abkehr vom virtuosen barocken Zusammenspiel der einzelnen Kunstgattungen findet man in der frühklassizistischen Settecento-Malerei Venedigs. Arbeiten des u. a. in München (Schleißheim), Ottobeuren und Würzburg tätigen Jacopo Amigoni dürfte Günther aus eigener Anschauung gekannt haben.³¹⁾ Wichtigere Anregungen jedoch scheint er der wohl gemeinsamen Tätigkeit mit Asam in Innsbruck zu verdanken: In der Chorkuppel von St. Jakob jedenfalls begegnet eine umlaufende Landschaft, wenngleich es ihr an Tiefe mangelt und überdies die inhaltliche Verbindung von Heiligenvita und -glorie fehlt. Diese Kombination dürfte Günther eigenständig entwickelt haben. Zwar gibt es durchaus analoge Beispiele bei anderen Meistern, doch ist deren Einfluß auf die Genese des Abteier Leonhardsfreskos eher unwahrscheinlich.³²⁾

31) Dazu Stalla, 150 f.

32) Vgl. etwa Josef Mages: *Leben und Glorie des hl. Alto und der Brigitinnen*, Fresko über dem Zentralraum der ehem. Klosterkirche von Altomünster,

1768. Dazu M. Hartig: *Altomünster* (Schnell & Steiner Kunstführer Nr. 589), München-Zürich 1953, 8-11 (mit Abb.).

Noch viel besser als am Jakobusfresko wird hier ein Wesenszug der Kunst Günthers deutlich: Ebenso wie im formalen Bereich allmählich die Gedrängtheit und schwere Dynamik des Spätbarock von einer aufgelockerten Komposition abgelöst wird, treten inhaltlich an die Stelle barock-allegorischer Semantik und schwieriger heilsgeschichtlicher Zusammenhänge vergleichsweise einfache historische Fakten. In diesem Streben nach Diesseitigkeit und allgemein verständlicher Darstellung, die oft irreführend als volkstümlich beschrieben wird, stimmt Günther mit den Aufklärern und Theoretikern des Klassizismus überein. Ihre Forderungen waren dem Augsburger Akademiedirektor nachgewiesenermaßen nicht unbekannt.³³⁾

Verglichen mit der Ausmalung der beiden Langhausjoche griff Günther im Chorbereich auf wieder andere Traditionen zurück. Das Hauptfresko in der Flachkuppel des Chors zeigt in der Mitte einer Bühnenhaft aufgebauten Architekturkulisse Christus als Kinderfreund: *Da wurden Kindlein zu ihm gebracht, daß er die Hände auf sie legete und betete; die Jünger aber fuhren sie an. Aber Jesus sprach: Lasset die Kindlein und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen, denn solcher ist das Himmelreich* (Mt 19, 13-14; Mk 10, 13-16; Lk 18, 15-17). Von rechts bringen Eltern ihre Kinder zu Christus. Dieser ist im Begriff, einem Jünger, der ein Kind abhalten will, Einhalt zu gebieten. Vor ihm, zu seiner Rechten, thront Maria, die an die hll. Dominikus und Katharina von Siena den Rosenkranz verleiht.³⁴⁾ Links dieser Dreiergruppe stehen zwei Mitglieder einer Bruderschaft mit Prozessionsstangen. Der szenische Zusammenhang läßt dabei vor allem an die seit 1621 in Abtei bestehende Rosenkranzbruderschaft denken, doch ist das Symbol im Medaillon der linken Stange nicht genau zu erkennen, während das Herz im Medaillon der rechten Stange den Verdacht nahelegt, daß es erst nach der Gründung der Bruderschaft vom hl. Herzen Mariens 1847 eingezeichnet wurde. Eine Anspielung im Fresko auf die bereits seit 1727 bestehende Bruderschaft von der christlichen Lehre darf ebenfalls angenommen werden.³⁵⁾ Der auf einer Wolke über Christus lagernde Engel hält in seiner Rechten ein Ordenszeichen, in dem vermutlich, der bisherigen Literatur folgend, das des Santiago-Ritterordens zu erkennen ist. Diese Identifizierung scheint im Hinblick auf das Kirchenpatrozinium legitim, wenngleich sich die Gemeinsamkeit mit dem Santiago-Orden auf die Grundform des Kreuzes beschränkt. Zwei der zeitgenössisch gewandeten Figuren auf bzw. hinter dem Sockel am unteren Bildrand tragen denselben Orden.

33) Krämer, 23 f.

34) Dapunt, 18, identifiziert die Heilige mit der hl. Theresia. Dagegen spricht, jedenfalls gemäß der üblichen Ikonographie, die Dornenkrone auf ihrem Haupt. Möglich und für das 18. Jh. durchaus gerechtfertigt wäre höchstens eine Identifizierung mit der hl. Rosa von Lima.

35) Die Daten zu den Bruderschaften nach

Tinkhauser, 438. H. Hochenegg: *Bruderschaften und ähnliche religiöse Vereinigungen in Deutschirol bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts (Schlern-Schriften 272)*, Innsbruck 1984, 141, nennt als Gründungsjahr der Abteier Rosenkranzbruderschaft das Jahr 1612, zitiert jedoch Tinkhauser.



Abb. 11: Matthäus Günther: Entwurf zum Abteier Chorfresko. 1776-78.
(Brixen, Diözesanmuseum).

Der Illusionismus, der diesem Deckenbild zugrundeliegt, ist mit dem der beiden großen Langhausfresken grundsätzlich verwandt. Er zielt nicht auf eine Erweiterung der realen Architektur ab, sondern besitzt eigene Raumgesetze. Die auf der Quadraturalerei basierenden Charakteristika des Deckenillusionismus sind weitgehend zugunsten der im 18. Jahrhundert wiederaufgenommenen "quadro riportato"- Tradition aufgegeben, so als befände sich das Gemälde an erhöhter Stelle an der Wand.³⁶⁾ In der auf Einansichtigkeit berechneten achsialen Komposition wirkt die Schwingung des Sockels am unteren Bildrand unmotiviert.

36) Zu diesem Problem vgl. H. Bauer:
"Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche", in: *Münchner*

Jahrbuch der Bildenden Kunst 1961,
218-240, bes. 226.



Abb. 12: Giovanni Battista Tiepolo: Der hl. Dominikus bei der Rosenkranzspende (Detail). Mittleres Langhausfresko in der Chiesa dei Gesuati, Venedig, 1739. Auf diesem Ausschnitt leider nicht zu sehen ist der Bogen unterhalb der Stufen.

Dabei ist dieses Sockelmotiv in der Deckenmalerei Günthers nicht nur besonders häufig³⁷⁾; es verrät auch besonders anschaulich, wie sehr Günther in seinen Deckenbildern den barocken Höhenillusionismus in Frage stellt. Die Figuren, die den Sockel bevölkern, werden zum Teil bis in Brust-, ja Kopfhöhe von ihm überschritten. Ihr Standpunkt muß also weit unterhalb der Sockelplatte in einem imaginären Graben liegen. Der Sockel wird zur Brüstung. Der Bildraum muß konsequenterweise außerhalb des Rahmens weitergehen - nicht nur seitlich, sondern auch nach unten. Die Kunst des Illusionismus überführt sich selbst.

Dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich abzeichnenden Wandel in Ästhetik und Kunsttheorie entsprechend, hatte Johann Georg Sulzer in seiner 1771-74 erschienenen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* die Weglassung alles "nicht Denkbaren" an der Decke gefordert.³⁸⁾ Daß die Schriften des Schweizer Theologen und Mitglieds der Berliner Akademie der Wissenschaften an der Augsburger Akademie diskutiert wurden, kann als sicher gelten.

Wie sehr für Günther der Bildraum vom Architekturraum losgelöst war, beweist der Entwurf zum Abteier Chorfresko (Abb. 11).³⁹⁾ Hier fehlt noch ganz das bühnenhaft Starre des ausgeführten Werks. Nicht nur die Figuren agieren und reagieren stärker, auch die Sockel, Treppen und Arkaden sind von einem schwungvollen Wogen ergriffen. Daß das ausgeführte Fresko dieser Dynamik fast gänzlich entbehrt, kann kaum die Folge eines künstlerischen Leistungsabfalls sein⁴⁰⁾ - zu eindeutig ist das Bemühen um eine Beruhigung im Aufbau des Deckenbildes. So wurde etwa den nach links ansteigenden und somit Bewegung suggerierenden Stufen ein statisch wirkender Block vorgesetzt, und die extrem geneigten Fluchtlinien der beiden seitlich emporragenden Gebäude wurden auf ein optisch verträgliches Maß reduziert. Dabei könnte Tiepolos 1739 vollendetes Fresko der *Einsetzung des Rosenkranzes* an der Decke der Chiesa dei Gesuati in Venedig eine meines Wissens noch nicht gesehene Vorbildrolle zukommen (Abb. 12). Denn nicht nur die bildparallel angelegte Treppenarchitektur, die sich ansatzweise in anderen Werken Günthers wiederfindet, ist vergleichbar; auch die Motive des vom unteren Bildrand überschrittenen Bogens, des links zwei Säulen breit ins Bild ragenden Tempels und der auf bzw. hinter dem Brüstungsrand sich tummelnden, dem Geschehen im Bild abgewandten Figuren lassen in ihrer Gesamtheit an mehr als zufällige Ähnlichkeiten denken. Vielleicht bannte Günther auf seiner von der neueren Forschung für das Jahr 1739 postulierten Italienreise einige Details der jüngsten Schöpfung Tiepolos in sein Skizzenbuch?⁴¹⁾

37) Vgl. die nördl. Langhauskuppel in Götzens und die Chorkuppel in St. Vigil in Enneberg; dort ist die Figur rechts der Mittelgruppe relevant (Pitscheider, Abb. 15).

38) Dazu H. Tintelnot: "Deckenmalerei", in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1145-1187, bes. 1169 ff; danach (1173) das Zitat.

39) Zum Entwurf s. N. Jocher in: *Ausst.-*

kat. Matthäus Günther, 266f.

40) So indirekt ebda, 267.

41) Zur Italienreise s. Stalla, 152. Der Einfluß Tiepolos auf Günther wird seit der Kontroverse Maria Rumer - Heinrich Hammer diskutiert; vgl. H. Hammer: "Matthäus Günther und Giovanni B. Tiepolo", in: *Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg*, 3. Folge, Bd. 59, Innsbruck 1915, 265 - 269.



Abb. 13:
 Matthäus
 Günther: Christus bei
 Martha und Maria.
 Beginn der Szenenfolge
 am Chorbogen.

Bezeichnend für das fortgeschrittene 18. Jahrhundert ist, daß der linearen Beruhigung eine farbliche entspricht. Heftige Kontraste werden vermieden, Grau-, Ocker- und kühle Rottöne dominieren. Das Abteier Chorfresko ist das wohl schönste Beispiel für den aufkommenden Klassizismus in Günthers Werk.

Doch noch sind einige Worte über das dem Hauptfresko zugeordnete Bildprogramm des Chorbereichs nötig. In den monochromen Malereien der Zwickelkartuschen sind Szenen aus dem Leben Christi dargestellt: Berufung Petri (Mt 4,18-21; Mk 1,16-18), Schlüsselübergabe an Petrus (Mt 16,19), Heilung der zwei Blinden (Mt 9,27-31; 20,30-34), Christus und der ungläubige Thomas (Joh 20,24-29). Der Chorbogen (Abb. 13) trägt in der Mitte die in dem Chronogramm *eXVLtabVnt / In ConspeCtV / DoMInI* (Sie werden jubeln im Anblick des Herrn; Psalm 97) verschlüsselte Jahreszahl 1778. Die vier figürlichen Darstellungen zeigen weitere Szenen aus dem Leben Christi. Von links nach rechts handelt es sich um Christus bei Martha und Maria (Lk 2,38-42; Joh 11,1; 12,1-4), den zwölfjährigen Jesus im Tempel (Lk 2,46 ff; Joh 7,14 ff), die Berufung des Jakobus (Mt 4,21; Mk 1,19-20; Lk 4,9-10) und um die dem reichen Fischzug vorausgehende Predigt Christi vom Schiff aus (Lk 5,3-4).

Themen aus dem Leben Christi sind im Werk Günthers keine Seltenheit.⁴²⁾ Was den Abteier aber von allen anderen christologischen Zyklen unterscheidet, ist zum einen sein Umfang, zum andern die Auswahl der Szenen. Die bekannten Themen von Verkündigung und Geburt bis zu Tod und Auferstehung fehlen. Dafür sind Szenen dargestellt, deren Zusammenhang sich aus der jeweiligen Kernaussage der Bilder erschließt und sich in die Begriffstrias Lehre-Glaube-Erlösung einteilen läßt. Somit handelt es sich bei diesen Grisailen um nichts anderes als um dem Evangelium entnommene 'fatti storici' der in der Chorkuppel gemachten Aussage: Denen, die von Kind an im wahren Glauben erzogen werden und sich für diesen einsetzen, so wie die Dominikaner es als 'domini canes' (Attribut des Hundes !) tun, denen wird die Erlösung zuteil. Sie werden - so die Inschrift am Chorbogen - jubeln im Anblick des Herrn.

Vor allem im Chorbereich zeigt sich, wie sehr die Malereien der Abteier Kirche inhaltlich noch in der Tradition barocker Deckenorganisation stehen. Die stilistische Unterwanderung durch den Klassizismus aber wird deutlich. Vergeblich sucht man handlungsreiche dramatische Szenerien und zum Zentrum hin sich verdichtende Kompositionen. Überschneidungen werden vermieden, die gleichmäßige Lichtführung ist geometrisch geregelt, der rechte Winkel beginnt das Bildgerüst zu bestimmen (vgl. die Chorkuppel). Innerhalb der verspielten Rocaille-Rahmen wurde die barocke Leidenschaftlichkeit verdrängt von gemessener Ruhe (vgl. Chorbogen). 1756 hatte Winckelmann in der zweiten Auflage seiner *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst geschrieben*: "Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern (...). Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe."⁴³⁾

Nicht ganz so offensichtlich wie in den Grisailen konnte die barocke Deckenillusion in den drei Hauptbildern in Frage gestellt werden. Wie im einzelnen nachzuweisen versucht wurde, entlarvte Günther in den drei Kuppelfresken systematisch den Schein des Illusionismus, ohne jedoch sein System zu zerstören. In dieser Gratwanderung zeigt sich unter dem Deckmantel des Verspielten die Kunst des Rokoko.

(Für die Überlassung der Abb. 11 bedanken sich Verfasser und Redaktion bei Dr. Karl Wolfsgruber / Diözesanmuseum-Brixen.)



42) Einen guten Überblick bietet Zahlten, 45 - 47.

43) Zit. nach der Ausgabe von L. Uhlig, Stuttgart 1982, 21.

Abgekürzt zitierte Literatur

Ausst.kat. Cosmas Damian Asam 1686 - 1739. Leben und Werk. Hrsg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht (Kloster Aldersbach, 15. 8. - 19. 10. 1986), München 1986.

Ausst.kat. Matthäus Günther 1705 - 1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, 25. 6. - 11. 9. 1988). München 1988.

Dapunt, Angel: *Abtei. Pfarrkirche zu den heiligen Jakobus dem Älteren und Leonhard.* Cortina 1991.

Gundersheimer, Hermann: *Matthäus Günther. Die Freskenmalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts.* Augsburg 1930.

Jocher, Norbert: "Matthäus Günther und seine Stukkatoren", in: *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 159-180.

Krämer, Gode: "Matthäus Günther. Leben, Kunst, Wirkung", in: *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 17-32.

LCI = *Lexikon der christliche Ikonographie*, 8 Bde., Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-76.

Pitscheider, Stefania A.: *Die Pfarrkirche von St. Vigil in Enneberg.* Bozen 1990.

Stalla, Robert: "Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur", in: *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 128-158.

Tinkhauser, Georg: *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diöcese Brixen.* Bd. 1, Brixen 1855.

Vittur, Alois: *Enneberg in Geschichte und Sage.* Lana 1912.

Weingartner, Josef: *Die Kunstdenkmäler des Etschlandes.* Bd. 1, Wien 1923.

Zahlten, Johannes: "Bildinhalte und ihre Funktion in den Fresken Matthäus Günthers", in: *Ausst.kat. Matthäus Günther*, 33-90.

Mëssa

dedicada al Beât Ojöp da Oies

componüda da

Cesar Bresgen

Istitut Cultural Ladin «Micurá de Rü»

1992